Inter Danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**

Febrero | 2017 | AÑO 4 | NÚM 39 | COORDINACIÓN **NACIONAL DE DANZA**

DIRECTORIO

Carmen Bojórquez
Editora
Juan Antonio Di Bella
Corrección de estilo
Nancy Elizabeth Morales Muñiz
Diseño editorial
Daniel Lugo
Gestión de archivo fotográfico

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
María Teresa Trujillo Posadas
Subcoordinadora Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Gabriel Torres
Administrador del Teatro de la Danza
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

FOTO DE PORTADA: PAULINA CERVANTES

EDI-TORIAL

"Los auténticos actores son esa raza indomable que interpreta los anhelos y fantasmas del inconsciente colectivo".
Konstantin Stanislavski

EN LAS ÚLTIMAS SEMANAS hemos tenido contacto con bailarines y creadores de danza que trasladan su actividad hacia el teatro, entre ellos: Antonio Salinas y Manuel Ballesteros, destacados artistas escénicos mexicanos, que se desenvuelven en el teatro y en la danza con igual eficacia. La construcción de un personaje en el teatro es más conocida, muchos habremos escuchado de Stanislavski y su reconocido método con el que, a través del uso de la psicología llevada a la memoria emocional, lleva a los actores a experimentar sentimientos similares a los del personaje que interpretarán. Poco se sabe de la influencia que tuvo la danza en las investigaciones del propio Konstantin Stanislavski, quien estudia el movimiento, el ritmo y la acción física como detonadores de las experiencias psíquicas en el proceso de creación de personajes.

En este número buscamos sumar a la frase de Stanislavski al bailarín: "Los auténticos actores *y bailarines* son esa raza indomable que interpreta los anhelos y fantasmas del inconsciente colectivo."

En la sección REFLEXIONES hablamos sobre los personajes en la danza con los artículos "Encarnar al otro en la danza escénica" de Margarita Tortajada y "Encarnar al otro en la danza folclórica" de Juan Carlos Palma.

Por su parte, en la sección PERFILES Alonso Alarcón nos muestra el otro lado de la moneda y nos trae el análisis de la pieza OPEN CLOSE SOLO de Julia Barrios de la Mora, que se construye desde el discurso dancístico que renuncia a contar una historia desde la creación de un personaje, sin que por ello se renuncie a la posibilidad de que el público viva una experiencia escénica que se expone desde una experimentación centrada en las formas de estructurar una coreografía contemporánea.

Como antecedente de las ponencias del primer Encuentro de Investigación (ENIAV) de las Artes Vivas en Guadalajara, realizado en octubre de 2016, que publicaremos en próximos números Angélica Iñíguez nos habla de cómo resuenan las artes vivas y la investigación independiente y nos comparte algo del material fotográfico del ENIAV para nuestra ICONOGRAFÍA.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CON-
TENIDO

REFLEXIONES

04 ENCARNAR AL OTRO EN LA DANZA ESCÉNICA
POR **MARGARITA TORTAJADA QUIROZ**

08 ENCARNAR AL OTRO EN LA DANZA FOLCLÓRICA
POR **JUAN CARLOS PALMA**

PERFILES

12 CICLO OTRAS CORPORALIDADES
OPEN CLOSE SOLO
POR **ALONSO ALARCÓN MÚGICA**

ICONOGRAFÍA

18 **LAS ARTES VIVAS Y LA INVESTIGACIÓN INDEPENDIENTE RESUENAN**
POR **ANGÉLICA IÑÍGUEZ**

ENCARNAR AL OTRO EN LA DANZA escénica

POR **MARGARITA TORTAJADA QUIROZ**

En la danza, así como en las otras artes escénicas, los individuos (fundamentalmente los/las intérpretes, "hacedores-recreadores") tienen la posibilidad de ser "otro/a", un ser diferente a sí mismo, construido y experimentado a través de la acción, el movimiento, el gesto, la inmovilidad, la palabra. Pueden sentir "en carne propia" otras posturas, otras vivencias, otras realidades, otras verdades, y hacerlas suyas.

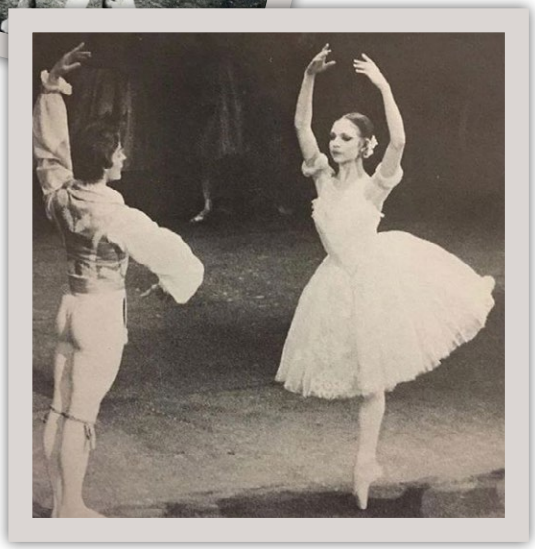
Las/los artistas escénicos logran ese "milagro" transformándose externa e internamente, y representan a diferentes hombres y mujeres, culturas, sociedades, épocas, cuerpos: se convierten en sus "informantes"[1] y en espejo de muchos/as otros/as.

El proceso de transmutación implica que la/el artista escénico se exponga a sí mismo, comprenda valores e imágenes, busque nuevos significados propios y ajenos, explore sobre sí mismo: se reinvente en cada personaje y en cada escenificación.

¿Cómo construyen su danza los/las bailarines/as? ¿Cómo elaboran y reelaboran cada uno de esos "otros/as" que les permiten expresarse a sí mismos/as? ¿Cómo convierten esos personajes en cuerpo y pensamiento? ¿Cómo los encarnan? ¿Cómo explican ese proceso? Aquí dos testimonios: el de una bailarina de ballet y un creador escénico de danza folclórica. En ambos casos se vive el reto de dejar a un lado la imitación y comprometerse con una investigación real, convertirse en "cocreadores" de la coreografía, "hacedores" de la danza en vivo, pues la desentrañan de manera racional, física y emocional, se adueñan de ella: construyen su dramaturgia.

1. Juliet Blair, "Privates Parts in Public Places: The Case of Actresses", en Shirley Ardener (ed.), *Women and Space. Cross-Cultural Perspectives on Women*, vol. 5, Oxford/Providence, BERG, 1993, pp. 200-221.

https://es.pinterest.com/pin/207658232797564705/



Este proceso los lleva "por los campos más insospechados para después arraigarlo en el instante escénico. Un instante del movimiento en que se encarne al pensamiento".[2]

UNA JULIETA QUE CUESTIONA

En 1986 la *ballerina* norteamericana Gelsey Kirkland se integró al Royal Ballet, luego de haber estado separada de la danza por dos años y de atravesar una etapa crítica. Decidió que su regreso a los foros sería con ballets que "prometieran retarme como actriz",[3] y eligió *Romeo y Julieta*, *Giselle* y *La bella durmiente*. En su libro autobiográfico *La forma del amor*, registró el montaje de esas tres obras y la construcción de sus personajes, y es posible "palpar el tamaño del compromiso que asume quien decide recrearlos sin simplemente imitar".[4]

Su elección no fue "a la ligera", y aunque conocía las obras y sus personajes, "quería una oportunidad para medirme de nuevo en ellos, para modificar mis personificaciones a la luz del presente. Mi modo de pensar estaba cambiando en muchos sentidos, pero me seguía atrayendo la misma fuente de inspiración. Cada uno de los tres ballets tenía algo que decir sobre el amor. Yo contaba con ese viejo tema para verme en cada variación, cada frase, cada momento".[5] Su motivación era vivir esos tres personajes en el presente avasallador, el mismo en el que, irremediablemente, se vive toda la danza.

Viajar a Londres tampoco era casual, pues esa ciudad es origen de una tradición balletística de donde provenía Antony Tudor. Este "venerable coreógrafo británico" le había enseñado a Kirkland que "el propósito de la danza no es la mera exploración del movimiento por el movimiento, sino el dominio de las pasiones, la formación de cada personaje desde el interior, no sólo desde el exterior".[6] Y a eso se avocó.

Las opiniones de la *ballerina* y sus críticas eran filosas contra quienes anteponían "lo atlético" en la danza. Consideraba que "no hay calidad sin emoción", y veía que esa lección no se transmitía en la formación de los bailarines: "hoy nadie les enseña a actuar, a crear un personaje, a dar forma con el cuerpo a esa emoción, para realmente decir algo. Se defienden con su apariencia y agilidad".[7] Le parecía que en el teatro y la danza había una gran diferencia, pues en los ensayos del primero el director orientaba a los actores en sus diálogos y motivaciones, en cambio "un bailarín de ballet se ocupa todo el tiempo de los pasos, y en estos días es raro que un coreógrafo o *répétiteur* dirija el proceso de la actuación. En lugar de un análisis del argumento, es más probable que el bailarín oiga una retahíla de indicaciones físicas".[8]

Para su Julieta, de la coreografía de Kenneth MacMillan (estrenada en 1965), tomó en cuenta que se enfrentaba a una coreografía y partitura preexistentes (o sea: "aprender" lo ya hecho y "repetirlo") y a la compleja tragedia shakespereana. Le parecía sorprendente que ese ballet "permitiera tantos abordajes" ("sublime" con Margot Fonteyn, "sensual" con Lynn Seymour), pero "para mí, aquí y ahora, sólo podía haber uno, uno de absoluta necesidad".[9]

Para atacar su empresa, Kirkland quería "explorar el material",[10] que implicaba meditar, repensar, rehacer, revivir según su nueva circunstancia, madurez y deseo de hacerlo verdadero. Para ello se preparó: escribió en su diario sobre sus hallazgos y dudas, leyó la obra teatral infinitas veces, la desmenuzó y se interrogó sobre pasajes específicos. Leyó "'Y, cuando muera, tómalo y haz de sus pedazos estrellas diminutas'... ¿Cómo bailar esa poesía?";[11] se preguntaba "una y otra vez por qué demonios [Julieta] se había matado. Si no respondía a esto, nunca tendría un personaje; si era incapaz de convencerme de un motivo, ¿cómo convencer a un público? Leía la obra y me devanaba los sesos".[12]

Kirkland hizo a Julieta su compañera (hasta casi mimetizarse con ella). Soñaba con el personaje y a veces tenía pesadillas; lo revivía, y a la coreografía, una y otra vez, metida en la tina, en la cocina, en el camión, en el consultorio del dentista. Oía la música, releía la obra de teatro, trataba de entender las razones de Julieta, así como del coreógrafo al cortar o modificar escenas. Se convenció de que "había mucho más en este personaje que simple dulzura. Cada una de sus palabras parecía tener un triple sentido y siempre sabía exactamente lo que estaba diciendo". El verso "¡Oh dulce puñal!" la hizo cuestionarse sobre lo "bienhechor" de esa arma, pero de pronto lo supo y "si sólo pudiera lograr que el público pensara con ella, que sintiera toda esa violencia y amor, que supiera lo que ella había llegado a saber, que viera la felicidad así como el horror de su resolución".[13] Finalmente el suicidio de la adolescente tenía un por qué, y "con lo que pensaba ahora, me

2.Ponce, Dolores, "Estudio preliminar: de la dramatización del yo a la dramaturgia de la bailarina", en Kirkland, Gelsey y Greg Lawrence, *La forma del amor (autobiografía)*, Conaculta-INBA-Tecnológico de Monterrey, México, 2004, p. 121.
3.Kirkland, Gelsey y Greg Lawrence, *La forma del amor (autobiografía)*, Conaculta-INBA-Tecnológico de Monterrey, México, 2004, p. 151.
4.Ponce, *op. cit.*, p. 105.
5.Kirkland, *op. cit.*, p. 151.
6.*Ibidem*, p. 154.
7.*Ibidem*, p. 190.
8.*Ibidem*, p. 193.
9.*Ibidem, p. 180.*
10.*Ibidem*, p. 181.
11.*Ibidem*, p. 164.
12.*Ibidem*, p. 184.
13.*Ibidem*, p. 185.

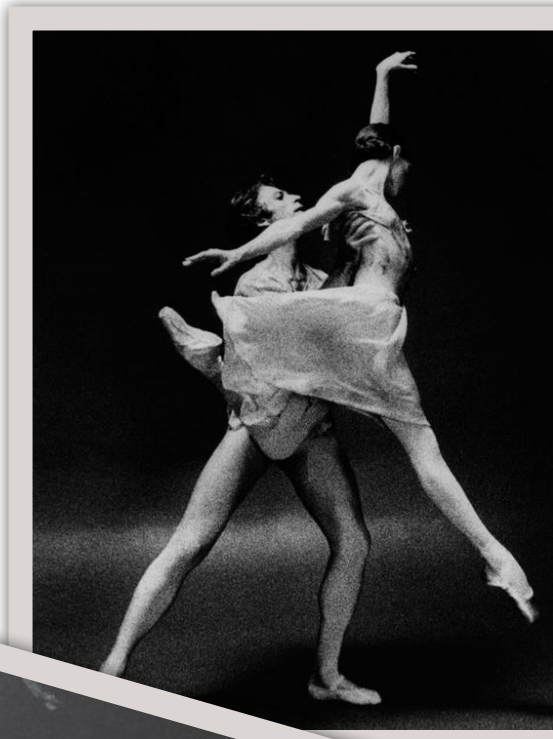
rebasaba la forma en que iba a hacer ese final. Quería que su muerte tuviera más sentido que un mar de lágrimas; quería que el mundo entero llorara; quería asir esa indestructible pizca de alegría que tuvo en la mano cuando cayó para siempre".[14]

Con cada avance en el montaje y ensayo, Kirkland se proponía metas a partir de preguntas y respuestas provisionales o definitivas: "¿Cómo conectarle a este [su] cuerpo la voluntad de Julieta?";[15] "¿por qué se enamora de Romeo? Ve debajo de la superficie, ve su corazón";[16] "la cualidad del movimiento de Julieta debe revelar la cualidad de su amor, ¡y exponer a quienes la rodean!".[17] Supo que las palabras "ilimitado" e "infinito" que usaba Julieta para describir su amor por Romeo debían manifestarse físicamente: "¿cómo podría el cuerpo expresar algo tan inmenso? ¿Cuál forma era la infinita?".[18]

Llevaba sus cuestionamientos al ensayo y lo discutía (corporal y verbalmente) con el resto del elenco, arrastrando a todos a esa aventura. Para responder la última pregunta habló con su *partenaire* (Anthony Dowell) e hizo propuestas en la acción del ballet: "al girar repetidamente en la *pirouette* tenía las manos libres, como si con sólo extenderlas pudiera encontrar las respuestas [... le pidió a Dowell] 'Si me puedes impulsar más fuerte desde las caderas, puedo curvar la parte superior de mi cuerpo. Te digo que mi amor es ilimitado, que abarca al mundo entero, pero tienes que empujarme hacia abajo para que yo me alce y mi corazón dé un vuelco. Necesito ese apalancamiento, de otra manera, estoy clavada al piso cuando la pierna gira en el *rond de jambe*' [...] Cuando aumentó la presión debajo de mi cintura, me dio contra qué trabajar resistiendo con todos los músculos de la espalda; así podía alzar el torso más de lo que Julieta hubiera imaginado. Con las dos palmas vueltas hacia fuera, me sujetaba a la dulce vida, robaba tiempo en cierta forma esperando que la música me alcanzara ahora. Realmente éste fue un cambio radical, ese corazón abierto se vería hasta la última fila de la platea".[19]

De tal manera que las reflexiones de Kirkland podían traducirse en acciones y movimientos definidos, codificados y con nomenclatura. La dramaturgia de su Julieta no estaba sólo en el pensamiento ni en los gestos, sino en el todo de su accionar, se convirtieron en energía, en "verbo corporal" y en impacto en el/la espectador/a. Trascendía a los/as bailarines/as y estaba destinado para quienes presenciarían en la oscuridad esa danza y compartirían esa vivencia.

Eso fue una revelación para sus compañeros, como Dereck Rencher, quien lo reconoció y señaló un aspecto siempre relacionado con el/la artista: "Nunca analicé lo que hacía hasta que me preguntaste. Siempre fue instintivo". Sobre esto último insistió otra bailarina, Sandra Conley, "Gelsey, ¿por qué tienes que pensarlo tanto? Lo haces bien instintivamente". Pero eso no era suficiente para Kirkland; ella analizaba para sintetizar, quería "desmenuzarlo y volver a juntar las piezas"[20] que, según ella misma, permitía la transmisión de conocimientos a las siguientes generaciones (lo que no necesariamente sucedía con el instinto). Esa es una manera de entender el libro de Gelsy Kirkland: lecciones de vida y testimonio de su genio, de su intento por construir y hacer suyos los movimientos, secuencias, acentos, gestos, cadencias, música, motivaciones para ser Julieta, su Julieta.



14. *Ibidem*, p. 186.
15. *Ibidem*, p. 187.
16. *Ibidem*, p. 188.
17. *Idem*.
18. *Ibidem*, p. 194.
19. *Idem*.
20. *Ibidem*, p. 207.

ENCARNAR AL OTRO EN LA DANZA folclórica

POR **JUAN CARLOS PALMA**

Específicamente en la danza folclórica no existe "una" dramaturgia del bailarín, sino múltiples estadios que describen situaciones corporales que van desde vivir la corporalidad misma del ejecutante hasta la apropiación y encarnación de un personaje.

Hablo de grados en la manera de relacionarse con el otro, puesto que nuestra episteme se encarna en el cuerpo propio considerando el cuerpo del otro, decodificamos la experiencia del otro y la colocamos ante la mirada del público, transitamos continuamente de nuestro cuerpo a un cuerpo que representa.

Construimos un personaje cuando la ritualidad enmarca una danza o cuando existe una figura representacional "animal" o "personaje histórico", incluso cuando se nos solicita "hacer como si fuéramos indígenas o personas oriundas de una región en particular". En la mayoría de las escenificaciones, a los varones se nos pide interpretar a un jarocho de carácter jocoso y extrovertido o a un diablo de Guerrero agresivo y reacio, incluso a un norteño de carácter bravío y masculino. A la mujer en la mayoría de los casos se le pide ser coqueta, tímida y sumisa, resaltando la fragilidad y delicadeza de sus movimientos. La falda incluso se piensa como exaltación de la feminidad.

En el folclor de repertorio interpretamos "personajes" simples, generalmente tipificados, ya que lo primordial es mostrar la habilidad en el baile, pero también personajes complejos, cuya profundidad se construye en el pensamiento de las culturas que las crearon, cuando la danza es ritual o tiene carácter religioso.

En ocasiones tenemos una doble tarea, construir el personaje no sólo a partir de sus características psicosociales, sino a partir del movimiento que lo define como sujeto perteneciente a una región, pues no da lo mismo recrear a un diablo de la Costa Chica, cuya cadencia se acentúa en el movimiento de la pelvis y el torso, a encarnar a un diablo de la danza de Migueles de la sierra norte de Puebla, con un manejo más contenido del torso y con predominio de la verticalidad. Es nuestra tarea comprender el movimiento como filosofía encarnada, ya que el movimiento da cuenta de la manera de mirar el mundo desde un sitio particular.

En la danza folclórica, existen dramaturgias extrínsecas, las que están dadas por el contexto en que se producen y recrean las danzas, pero también hay las intrínsecas, aquellas que construye el propio ejecutante cada vez que significa la danza de otra dentro de su propia práctica y contexto (la escena).

Existen dramaturgias fuera de los escenarios y dramaturgias "en" la escena. Así como existen cuerpos hechos para los teatros de caja negra, existen cuerpos que recrean las dramaturgias colectivas.

Me parece que el reto del bailarín está en hacer consciente su tarea polidimensional, tenemos un potencial traductor de corporalidades. Pasamos de clase en clase, de aprendizaje de danza a baile, de lo festivo a lo religioso, de lo performático a lo representacional sin olvidar su corporalidad.

Existen algunas obras en las que el intérprete puede hablar por sí mismo; en algunas ocasiones hablar desde la experiencia propia es consigna suficiente para mostrar la realidad que se vive en este proceso de incorporación / ex corporación del otro. La memoria personal, vinculada a la memoria de otros hacedores configura una red discursiva y participativa que le permite al intérprete resignificar su práctica cotidiana.

Hoy en día existe la necesidad de enunciación del bailarín de folclor. La dramaturgia en este sentido responde a estímulos individuales, hay una función política en el proceso de encarnación del otro, un compromiso ético y a su vez un impulso por reafirmarse a sí mismo, alejarse de la idea "representacional" del otro es una constante en los debates actuales en la danza folclórica.

La dramaturgia en este sentido se construye desde adentro, performando una idea de alteridad que reafirma la presencia del danzante o bailador sin negar la existencia del bailarín.

Ciclo OTRAS CORPORAL

PRIMERA PARTE

Open Close So
DE JULIA BARRIOS DE LA MOR

POR ALONSO ALARCÓN MÚGICA[2]

MAESTRÍA EN ARTES ESCÉNICAS UNIVERSIDAD VERACRUZANA

Cortesía Bárbara Luna

Durante el mes de febrero, se realizó el ciclo Otras Corporalidades como parte de la Temporada 2017 La Danza te Mueve de la Coordinación Nacional de Danza del INBA, teniendo como curadora invitada a Nadia Lartigue[3], quien señala en el programa de mano que "este ciclo se ha refrendado como un espacio para presentar obras de experimentación coreográfica. En esta ocasión relacionadas con la sutileza de la percepción" (Lartigue: 2017). La selección de la curadora para este ciclo incluyó las piezas *Hombre mirando al cielo estreallado* de Mauricio Ascencio, *Open Close Solo* de Julia Barrios, *Juego de las micro-acciones* de Melissa Cisneros, *G.I.F.* de Romina Soriano y Luciana Matilda, *Pièce de Resistance - INVISIBLE* de Stephanie Janaina y *El bobo* de Nicolás Poggi.

La curadora sostiene que "las piezas que lo componen exploran el claroscuro, la repetición y la resonancia de los objetos, proponiendo situaciones en las que el parpadeo del espectador afecta el ritmo de lo que acontece" (*Ibídem*), manifestando también que para

1.Es bailarina y coreógrafa. Estudió danza contemporánea y coreografía en *ArtEZ Institute of Arts en Arnhem*, Países Bajos. En Europa, trabajó con los coreógrafos Ula Sickle, David Webber-Krebs, Clement Layes, Reut Shemesh y Julien Bruneau. En los últimos años creó performances y video-danzas de las cuales destacan: *Mermor-sea*, *Cla-qué?*, *Codified Mandarins under Clock*, *Collaging* y *Unfurling* los cuales se presentaron en los Países Bajos, Londres, Austria, Israel, Bélgica y Portugal. Es co-creadora junto con João Pinho, del proyecto *'Blurry Identities'*, investigación artística que analiza los conceptos de globalización y nacionalismo tomando como material creativo las danzas tradicionales y prácticas de marcha militar. Actualmente, se encuentra de vuelta en CDMX buscando establecerse profesionalmente entre Bruselas y México.

2.Es bailarín y coreógrafo dedicado a la creación, la docencia, la gestión cultural y la investigación en artes escénicas. Es director de Ángulo Alterno A.C. (2000-2017) y de 13 ediciones del DanzaExtrema Festival Internacional (2005-2017). Ha creado más de 50 coreografías y 6 coproducciones en Europa, Asia y Latinoamérica, presentándose en Festivales en Alemania, Chile, Chipre, Colombia, Islas Canarias, España, Lituania, Portugal, República Checa y México. Ha presentado ponencias en el XXII Congreso Internacional de Investigación Teatral UNAM y en el Coloquio Latinoamericano de Investigación y Prácticas de la Danza VISCESC-INBA, entre otros. Es Licenciado en Educación Artística con énfasis en Danza Contemporánea. Correo electrónico: alonsocrea@gmail.com

3.Es coreógrafa, intérprete, docente e iluminadora, egresada del *Hoger Instituut voor Dans* (Amberes, Bélgica). Trabaja de manera independiente así como en colaboración con artistas y grupos de danza, teatro y otras disciplinas (Colectivo A.M., Cuatro X Cuatro, Fernando Renjifo, Eric Meyenberg, Mitrovica, Katia Castañeda, Tamara Cubas, Allora&Calzadilla, Dharma, Gusano de Tierra, Yoshua Okon, Karlheinz Essl). Sus últimas creaciones coreográficas se han presentado en México, Colombia, Chile, España, Brasil, Nueva York y Bélgica. Es miembro del colectivo A.M., y formó parte del colectivo Danzateorica. Colaboró con el *KunstenFestivaldesArts* de Bruselas (2004), el Carnaval de Mazatlán (2006) y el Festival de Otoño de Madrid (2008). Co-produjo el VIII festival Cuatro X Cuatro (2016).

ella las piezas, algunas presentadas en el Foro La Caja de la Ex Esmeralda y otras en el Teatro de la Danza del INBA en la Ciudad de México, dialogaban unas con otras, de manera que cobraba relevancia la asistencia del público a todo el ciclo para ser testigos de esta interrelación.

Lo anterior, de alguna manera justificaba *a priori* el que algunas piezas en sí mismas no se sustentaran como universos coreográficos individuales, sino que tejían una complejidad compartida que iremos revisando en un análisis en tres partes para diseccionar cuatro de las seis piezas que conformaron el ciclo *Otras Corporalidades*.

Danza + teorías coreográficas + públicos

Paralelamente a la presentación de las obras, durante dos semanas se instaló la Biblioteca Itinerante de Coreografía (B.I.C.) para consulta y préstamo de libros en las dos sedes del ciclo, lo que convirtió el lobby del Teatro de la Danza y una sala del Foro la Caja en espacios de intercambio teórico sobre la coreografía así como diversas actividades alrededor de los libros.

Es importante resaltar la nutrida afluencia de público al ciclo completo, lo cual subraya la urgencia de contar con curadurías especializadas en espacios institucionales y privados para la exhibición de danza contemporánea, pues es tan basto así como diverso el panorama de estilos y propuestas, que al determinar un perfil de lo que se programa, también hay un público en específico que se interesa o no en determinada tendencia estética.

Es necesario dejar de pensar en el público en abstracto y ofertar, como en este caso, propuestas que dialogan o se contrastan entre sí, asumiendo que no hay un sólo tipo de espectador para la danza contemporánea mexicana, sino una diversidad de públicos tan múltiple y compleja como las propuestas coreográficas que circulan en el mapa de las artes escénicas en México.

En este primer análisis de *Otras Corporalidades*, nos aproximaremos a la pieza *Open Close Solo* de la coreógrafa emergente Julia Barrios de la Mora y a su mirada arquitectónica del movimiento, del cuerpo y del espacio.

Open Close Solo DE JULIA BARRIOS DE LA MORA[1]

La coreógrafa nos presenta un solo interpretado por ella misma con un concepto claro y que sorprende por su capacidad de interrelacionar recursos escénicos retraducidos en acciones donde “La pieza juega con

las posibles relaciones entre luz, sonido, movimiento y materialidad a través del medio coreográfico con el fin de buscar la interacción de estos elementos en una expresión escénica integrada” (Barrios de la Mora, 2017).

La pieza toma como premisa creativa la afirmación de que “Las constantes interacciones del humano con el mundo material transforman nuestra sociedad y cultura” (*Ibídem*), colocando en el centro de su discurso un juego donde la coreógrafa desafía de forma recurrente las expectativas del público, que más que espectadores son acompañantes activos de un acontecimiento coreográfico “a través de la repetición del sonido y movimiento dentro de diferentes situaciones simples de visibilidad o no visibilidad” (*Ibídem*).

La estructura coreográfica

Con su pieza coreográfica Barrios de la Mora nos expone una experimentación centrada precisamente en las formas de estructurar una coreografía contemporánea. Es evidente que sus exploraciones en torno a la composición escénica y a la construcción de códigos corporales están fuertemente influenciadas por sus estudios previos en Arquitectura (UNAM), así como por teorías post-humanistas como el nuevo materialismo y el post-colonialismo.

Open Close Solo se imbrica en una estructura de composición coreográfica aristotélica (planteamiento, presentación, desarrollo, conclusión, clímax y desenlace) fraccionada por el recurso de la repetición en el movimiento, en imágenes corporales, sonoridades y acciones, pero que recorre de principio a final una coreografía perfectamente trazada donde el elemento central es una cuerda roja.

El discurso rompe cualquier narrativa convencional y es evidente que la coreógrafa renuncia a contar una historia del personaje, centrando su investigación en la materialidad del objeto y en sus múltiples posibilidades espaciales y sonoras haciendo uso además del recurso interactivo de un diálogo permanente de principio a fin con el público, al dar la instrucción de *open* ('abrir') y *close* ('cerrar') los ojos durante los 20 minutos que dura la pieza.

Los elementos escénicos

La pieza fue presentada en el Foro La Caja de la Ex Esmeralda, una caja negra con piso de danza, sin música y con "luz de trabajo", es decir, sin iluminación escénica convencional, con el público sentado en un solo frente y bastante cerca del espacio escénico, rompiendo la distancia que se establece con la cuarta pared en un teatro a la italiana. Sin embrago, era notorio que a la autora le importaba la frontalidad con la que los espectadores observaban su composición espacial.

En la segunda parte de la coreografía, se integró el espejo del fondo con el que cuenta este foro (también utilizado como salón de danza), entretejiendo este elemento en su investigación sobre la materialidad y la visibilidad/ invisibilidad.

Su principal elemento escénico fue la cuerda roja, la que es explorada de múltiples formas así como la utilización del vestuario desde la materialidad de las prendas como objetos que se fue quitando la bailarina a lo largo de su propuesta.

La pieza revalora la expresión escénica de los conceptos luz, sonido, espacio y la relación escena-espectador, con lo que logra amplificar el impacto estético de acciones simples.

El lenguaje de movimiento

Está centrado en la realización de acciones concretas que van construyendo una serie de arquitecturas espaciales con el elemento central de su investigación (la cuerda) en diferentes planos del escenario. El objeto entra en un diálogo con la corporalidad de la bailarina, quien desarrolla una exploración exhaustiva entre el movimiento del cuerpo y la cuerda por prácticamente todos los espacios posibles en el escenario.

La bailarina cuenta con un dominio técnico que le permite desarrollar acciones sostenidas y secuencias rítmicas con los pies, zapateados, saltos y giros en niveles alto, medio y bajo, así como ritmos con diferentes partes de su cuerpo para percutir y generar sonidos e incluso cantar, manifestando un cuerpo liberado de sellos de la técnica de la danza moderna pero si entrenado para moverse con precisión.

Es claro que el lenguaje de movimiento y la construcción de fraseos corporales no es del interés de la coreógrafa sino más bien la reapropiación del espacio arquitectónico en un discurso corporal descolonizado de una técnica corporal específica.

La poética coreográfica

Para Barrios de la Mora "La propuesta invita a que la audiencia contribuya de manera activa en una experiencia cinematográfica", al pedirles que cierren y abran los ojos jugando con las velocidades, lo que crea efectos de continuidad y discontinuidad en el discurso visual de la pieza, así como efectos tipo "estrobo" generados por el propio espectador para su experiencia escénica, este recurso hace que la apreciación de la pieza coreográfica se desplace de los tradicionales obscuros de la iluminación a lo mínimo de un parpadeo.

A lo largo de la composición coreográfica predomina la acción por sobre la narración de una idea dramática, sin embargo hay una serie de acontecimientos que se construyen desde la imaginación libre a ojos cerrados, por lo que la pieza juega con el doble discurso, con lo que se ve y lo que no se ve por elección propia pero se sabe que acontece por elementos como la sonoridad de la cuerda al azotar o desplazarse por el suelo mientras el público sólo escucha a ojos cerrados, logrando un efecto de materialidad al imaginarse la zona del escenario en la que seguramente se estaría desarrollando la acción.

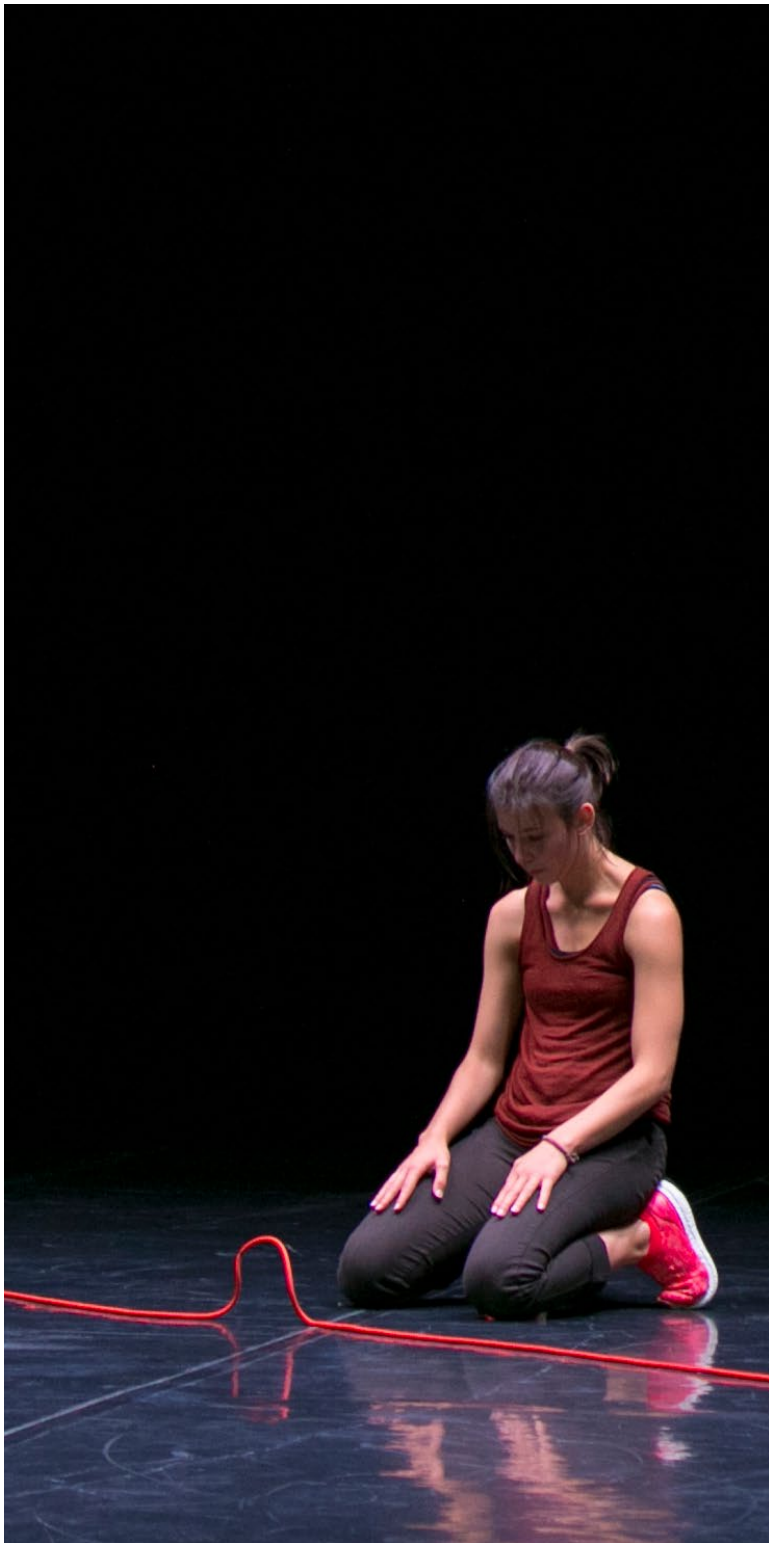
Si bien la bailarina da una instrucción de abrir o cerrar los ojos a lo largo de toda su pieza mientras se mueve, es el espectador el que al final toma la decisión si mantenerse con los ojos cerrados o abrirlos y mirar eso que está velado por intención de la artista. Se trata de una provocación de la coreógrafa que de forma constante fracciona el discurso visual del espectador en una decisión compartida.

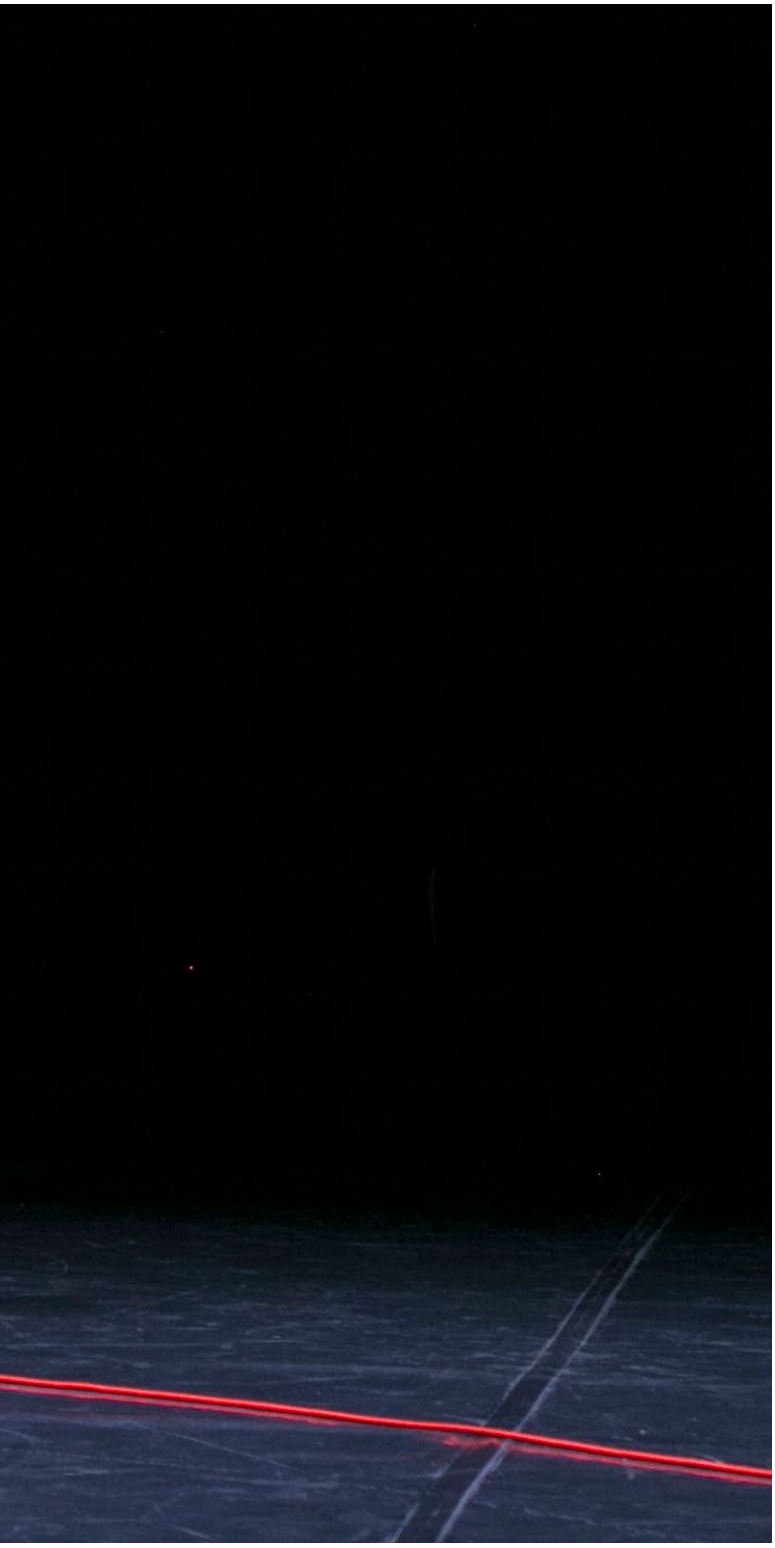
Los universos creativos se estimulan en lo invisible como parte recurrente en la pieza coreográfica, hay desafío de la coreógrafa al hacer ruido con la cuerda o con recursos como hablar o incluir en su narrativa corporal un texto dicho en voz alta con acento argentino donde se incluye en tono de parodia frases como "a mí lo que me interesa son los espacios negativos" (Barrios de la Mora, 2017). Hacia el final de su pieza, la bailarina canta algunas estrofas del son istmeño mexicano *La llorona*:

Todos me dicen el negro, llorona
Negro pero cariñoso
Todos me dicen el negro, llorona
Negro pero cariñoso
Yo soy como el chile verde, llorona
Picante pero sabroso
Yo soy como el chile verde, llorona
Picante pero sabroso

Me quitarán de quererte, llorona
pero de olvidarte nunca

Open Close Solo de Julia Barrios de la Mora es una pieza que coloca en el espacio reflexiones políticas sobre los cuerpos invisibilizados en el aquí y el ahora. Expone como un tema urgente el abordar estas poéticas de la invisibilidad de los cuerpos desde el contexto actual en el que se viven las desapariciones en México y coloca con gran maestría coreográfica como hilo conductor de su discurso una cuerda





roja como la línea de tiempo, de los tiempos que vivimos, cuestionando nuestras posturas cuando por instrucción externa pero al final, por elección propia, decidimos cerrar los ojos ante una realidad que teje violencias normalizadas por las hegemonías que nos dominan.

Fuentes

Juliabarriosdelamora. "about" [en línea] recuperado el 10 de febrero de 2017 de

http://www.juliabarriosdelamora.com/about.html

Juliabarriosdelamora. "research" [en línea] recuperado el 10 de febrero de 2017 de
http://www.juliabarriosdelamora.com/research.html

Juliabarriosdelamora. "work" [en línea] recuperado el 16 de febrero de 2017 de
http://www.juliabarriosdelamora.com/work.html

LA DANZA TE MUEVE. "Ciclo Otras Corporalidades", Programa impreso,
temporada febrero 2017 INBA. p. 10

LA DANZA TE MUEVE. "Julia Barrios de la Mora. Open Close Solo", Programa
impreso del Ciclo Otras Corporalidades. Temporada febrero 2017 INBA. p.
12

Nlzyolasite. "bio Nadia Lartigue Zaslavsky" [en línea] recuperado el 17 de febrero de
2017 de http://nlz.yolasite.com/about-us.php

Otrascorporalidades. "Julia Barrios" [en línea] recuperado el 10 de febrero de 2017
de http://otrascorporalidades.tumblr.com/juliabarrios

Otrascorporalidades. "programación" [en línea] recuperado el 15 de febrero de 2017
de http://otrascorporalidades.tumblr.com/

Vimeo. "Julia Barrios de la Mora" video [en línea] recuperado el 16 de febrero de
2017 de https://vimeo.com/user19768430

LAS ARTES VIVAS Y LA INVESTIGACIÓN INDEPENDIENTE RESUENAN

POR ANGÉLICA ÍÑIGUEZ

Después de que realizamos el primer Encuentro de Investigación de las Artes Vivas en Guadalajara, en octubre de 2016, seguimos percibiendo la resonancia de esta iniciativa independiente, tanto en esta ciudad como en otros lugares de México.

ENIAV atrajo la atención de investigadores y creadores que enviaron más de 70 ponencias que llegaron a manos del comité seleccionador conformado por las investigadoras de la danza Alejandra Ferreiro y Margarita Tortajada, los expertos en teatro Rodolfo Obregón y Gabriel Yépez y el músico y filósofo Diego Escobar, quienes señalaron con asombro la calidad y cantidad de las investigaciones.

La intención de esta primera edición era conocernos, conocer a la gente que investiga y crea y propone y no está dentro de los reflectores que permite una institución. Así que estiramos los recursos, redoblamos los esfuerzos de gestión y aceptamos 30 de esas ponencias concursantes. También lamentamos dejar fuera trabajos de gran valía.

Además, invitamos a algunos investigadores y filósofos experimentados que nos interesaba escuchar, una generación de la que nos nutrimos y a la que admiramos. Recibimos a más de 60 personas de Mérida, Veracruz, Morelia, Sonora y Ciudad de México y también de Argentina, Colombia, España, Chile y Brasil y sabemos que todos ellos hicieron esfuerzos económicos, personales y profesionales —algunos bastante grandes— por formar parte de esta comunidad. Gracias a todo esto nos conocimos; intercambiamos experiencias, nos dejamos sorprender por el trabajo de los colegas y pudimos construir un mapa.

Fue así como tendimos puentes entre la práctica y posibles teorías en materia de educación artística, nos asombramos y aplaudimos a iniciativas que experimentaban —por ejemplo— con cruces disciplinares que tenían efectos comprobados de mejora en la salud mental de personas de la tercera edad a través de las artes escénicas, o de reconstrucción de tejidos sociales dañados, el rescate de movimientos y creación de una técnica de defensa a partir de una investigación realizada en pueblos mayas y la propia crítica al membrete de artes vivas. En resumen, fuimos partícipes de formas de pensamiento, investigación y creación que practicamos en este siglo 21.

Una de las vetas que descubrimos fue la relacionada con la infancia; varios de los proyectos participantes confluyeron allí, desde lo social, lo artístico, lo político y lo educativo. Y el ENIAV considera una necesidad fundamental hacernos cargo de nuestra infancia.

Para esta última actividad tuvimos el apoyo del programa federal Alas y raíces y logramos hacer realidad el ENIAV gracias a instituciones culturales de Jalisco y Guadalajara y a patrocinadores privados, que en algunos casos nada tienen que ver con el arte —y que seguramente creyeron en la emoción con la que nos vieron contarles el proyecto.

Así pues, la etiqueta de artes vivas sirvió para cobijarnos, creímos que el concepto nos quedaba bien porque implicaba una postura política desde América Latina capaz de dialogar con otros pensamientos. Tomaron el término y lo hicieron famoso Heidi y Rolf Abderhalden desde su experiencia en Colombia. Nos gustó también porque es un nombre abierto, de límites hábiles, que se puede recrear, transformar.

A partir de la anunciación y nacimiento del ENIAV y hasta el día de hoy hemos sido testigos de la repercusión que ha tenido y de que nos dejó con ganas de más. Nos dimos cuenta de lo necesaria que era una reunión así y de que hay mucha gente brillante en este país colapsado fuera de las instituciones —incapaces de abarcarlo todo— pero también dentro de ellas.

Nos quedaron ganas de más, de más reflexión, de tener más tiempo y menos prisa para redondear las ideas, o simplemente para terminar alguna exposición con más calma. Aprendimos mucho y queremos reflexionar más y darle seguimiento a los trabajos. Por ejemplo, y parafraseando a Haruki Murakami, nos preguntamos de qué hablamos cuando hablamos de artes vivas y ¿hasta qué punto puede volverse *trendy* una etiqueta?, pues recientemente hemos oído que los artistas se colocan y ponen su trabajo en el marco de las artes vivas, que hay festivales y reuniones de artes vivas, que se generan mesas de trabajo y hasta clases sobre artes vivas, y celebramos todo esto, siempre y cuando no nos perdamos en el solo membrete.

Para la edición 2017 del ENIAV, estamos planeando transitar por el camino de la reflexión; queremos un encuentro menos frenético, más pausado, centrado en un solo tema en el que podamos explayarnos casi tanto como sea posible y en el que, por supuesto, el cuerpo seguirá siendo el eje.

LARIVA

hoy
GRAN
inauguración
6:00 pm
Av. Juárez y Ocampo
ENIAV
ENCUENTRO
INTERNACIONAL
DE INVESTIGACIÓN
DE LAS ARTES VIVAS
2016 GUADALAJARA MX

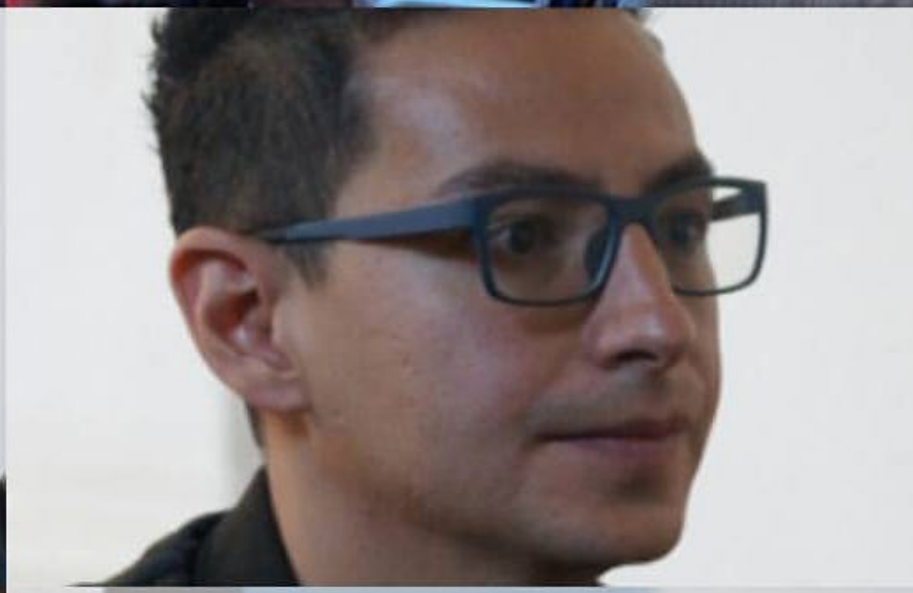
Ética y representació
Ficción y realidad
en la escena y el cine contemporan
José A. Sánchez
ITESO, Guadalajara, 27 y 28 de octu
ITESO

ENIAV
BIENVENIDOS

#laindisciplina
esnuestra
cultura

#laindisciplina
esnuestra
guía

DAVID GUTIÉRREZ



Cultura
PUNK

CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA

INBA

SECRETARÍA DE CULTURA

María Cristina García Cepeda
Secretaria

Saúl Juárez Vega
Subsecretario de Desarrollo Cultural

Jorge Gutiérrez Vázquez
Subsecretario de Diversidad Cultural y Fomento a la Lectura

Francisco Cornejo Rodríguez
Oficial Mayor

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Lidia Camacho Camacho
Directora general

Roberto Vázquez
Subdirector general de Bellas Artes

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador nacional de Danza

Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

---

inedit
DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".